

Л.В. ДОЛЖЕНКО
(Волгоград)

ОБЪЕКТИВАЦИЯ ЭМОЦИИ СТРАХА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ГАЙДАРА ДЛЯ ДЕТЕЙ

Проанализированы рассказы и повести Гайдара для детей. Показаны особенности объективации эмоции страха в зависимости от проблематики, сюжета и психологического статуса персонажей (возраст, гендерная принадлежность, ситуация, характер). Особое внимание уделено повестям «Школа» и «Тимур и его команда».

Ключевые слова: *детская литература, детское чтение, Гайдар, художественный психологизм, образы детей, объективация эмоций.*

Современные представления о биографии А.П. Гайдара и об историко-культурной ситуации в стране в период создания им произведений для детей актуализируют интерес к объективации эмоции страха в его творчестве. В свое время В.В. Смирнова, рассуждая о новаторстве Гайдара, подчеркивала, что он передал умонастроение советских ребят: «первой и несомненной чертой <...> нового мироощущения советского ребенка было отсутствие страха, того самого страха, который связывал множеством пут жизнь ребенка в прошлом» [6, с. 163, 164]. При этом она сделала некоторые уточнения, но они не снимали общего пафоса. Нет необходимости доказывать, что такое прочтение упрощает созданную писателем картину мира. Гайдар был сыном своего времени, но он был талантливым писателем, что позволило ему создать психологически достоверные образы детей, в поведении и переживаниях которых проявляет себя разнообразная и сложная система мотивов. Среди последних важное место принадлежит эмоции страха.

Не будет преувеличением утверждение о том, что через переживание страха проходит большинство персонажей произведений Гайдара для детей, и это обстоятельство не умаляет мастерства писателя, а, напротив, подчеркивает глубину постижения им внутреннего мира героев. Автор теории дифференциаль-

ных эмоций К.Э. Изард утверждает: «Страх – реальная часть нашей жизни. Человек может переживать страх в самых разных ситуациях, но все эти ситуации имеют одну общую черту. Они ощущаются, воспринимаются человеком как ситуации, в которых под угрозу поставлено его спокойствие или безопасность» [4, с. 602]. Гайдар изображал реальных детей в реальных ситуациях, поэтому страх в его произведениях представлен и как состояние персонажей, и как один из важных мотивов поведения.

Активаторами страха в повестях Гайдара могут выступать разные обстоятельства, но безусловно одно: при детализации переживаний персонажей решающую роль играет их возраст, что способствует созданию достоверной и убедительной картины. Светлана из рассказа «Голубая чашка» – благополучная девочка шести с половиной лет, растущая с любящими родителями, переживает страхи от физических и психологических угроз. Отправляясь «куда глаза глядят», девочка предупреждает отца, что боится собаки Полкана: *И говорили мне про нее мальчишки, что она одного чуть-чуть до смерти не заела* [3, т. 2, с. 8]. При всем комизме ситуации нельзя не понимать, что ребенок осознает собаку как внешнюю угрозу. Автор не всегда описывает процесс переживания эмоции, но всегда дает ее последствия в виде поступков. Светлана боится темноты, это обстоятельство в тексте представлено указанием на следствие: Светлана *одна в пустом доме спать не захотела* (Там же, с. 5). Внутренняя тревога ребенка, истоком которой является политико-идеологическая ситуация, тоже не описывается, а фиксируется в реакции. Отец с дочерью слышат выстрелы, и девочка на них реагирует фразой *Разве уже война?* (Там же, с. 11).

В рассказе «Чук и Гек» страхи детей активированы вполне житейскими причинами. Напомним эпизод подготовки детей к поездке, когда впечатлительный Гек приготовил пику для охоты на медведя: *и получилась пика до того крепкая, что если чем-нибудь проколоть шкуру медведя, а потом ткнуть этой пикой в самое сердце, то, конечно, медведь сдох бы сразу* (Там же, с. 124). Этот эпизод носит, без-

условно, комический характер, но подготовлен он поллушутливым предупреждением матери о том, что поездка к отцу будет непростой. Именно в этом предупреждении упоминается возможность встречи с волком и медведем. Нет ничего странного в том, что Геку уже в тайге почудился медведь, которого он пытался рассмотреть, руководимый страхом и интересом одновременно.

Переживание детьми реальной угрозы для жизни становится центральным эпизодом рассказа «Четвертый блиндаж». Именно этим объясняется развернутая экспозиция, в которой характеризуются и персонажи-дети, и их взаимоотношения, и их однообразная жизнь («скучно»), что и стимулирует интерес детей к деревушке-макету для учебных артиллерийских стрельб. Став жертвами собственного любопытства, дети вынуждены сидеть в блиндаже под самым настоящим массивным артобстрелом и пережить самый настоящий страх в связи с настоящей, а не потенциальной угрозой для жизни. Именно в этот момент темп повествования замедляется, и автор показывает палитру переживаний детей, особенности их поведения. Смелее и разумнее всех в момент обстрела блиндажа ведет себя восьмилетняя Нюрка (она старше всех), именно она придумывает петь песню и рассказывает про своего отца-героя, чтобы заглушить страх, именно она закрывает верхнюю дверь в то время, как семилетний Колька отказывается это делать. Потом Колька и Нюрка меняются местами, т.е. писатель подчеркивает, что герои переживают страх с разными амплитудами. Пережитый страх делает детей старше – это главная мысль автора: *Васька, Колька и Нюрка рассмеялись над добрым толстым Исайкой весело и снисходительно, как взрослые люди смеются над ребенком* [3, т. 1, с. 243].

В повести «Дальние страны» Петька живет в страхе, ожидая обвинения в краже компаса, и этот мотив становится основной пружиной для развертывания сюжета. Печаль и тревога как главные предшественники страха определяют поведение Сережи Щербачева из повести «Судьба барабанщика» [5].

В повести «Тимур и его команда» эмоция страха объективирована в поведении большинства персонажей. Уверенная в себе старшая дочь командира Александрова побаивается большого темного сада и незнакомого человека. Персонажем, на долю которого выпадает самое активное переживание страха, является Женя. Источник ее переживаний – неуверенность, являющаяся, по мнению психологов,

базовой причиной страха и переживаемая как угроза. Женя совершенно лишена права на самостоятельные поступки, потому что ее старшая сестра, олицетворяющая авторитарный стиль общения с младшей, из лучших побуждений пытается ее подчинить и не доверяет ей, запрещая общаться с Тимуром. Неуверенность в общении со взрослыми испытывает даже Тимур, который воплощает в повести лучшие, по мысли автора, качества мальчика-подростка. В повести Тимур изображен в двух пространствах: реальной жизни и придуманной патристической игры. Если в пространстве игры он командир, организатор, умный и благородный рыцарь, то в реальной жизни он обыкновенный мальчик, действия которого кажутся подозрительными даже любящему его дяде. А когда Тимур по ошибке вместо Коли Колокольчикова разбудил его дедушку, мальчик испытал яркую вспышку страха. Под влиянием этой эмоции Тимур забывает про свою роль командира и спасается бегством, что является самой распространенной реакцией в аналогичных ситуациях. Гайдар не описывает всей гаммы переживаний героя, он ограничивается определением *перепуганный*, которое по контрасту с уверенными действиями играющего в героя Тимура приобретает особую выразительность и четко формулирует авторскую позицию: Тимур не супермен, а ребенок, в котором воспитаны представления о добре и зле и который пытается положительную программу реализовать через игру. В романтизированном же пространстве игры в характеристике действий Тимура и его команды страх отсутствует даже тогда, когда команда предпринимает почти воинскую операцию против банды Квакина [3, т. 2, 228–230]. Напротив, подростки из банды Квакина ведут себя в соответствии с ситуацией наказания: они напуганы, поэтому кричат и выражают гнев. В поведении Мишки Квакина, который изображен автором как подросток, чьи нравственные представления не вполне сформированы, автор подчеркивает разницу в реакции на внутренние и внешние мотивы страха. Мишка не боится физической угрозы (*Плоское лицо его не показывало ни удивления, ни испуга* (Там же, с.203)), но тяжело переживает поражение, когда ему поясняют, что он не страшен, но смешон (Там же, с. 230).

Испуг как активатор страха провоцирует и комические ситуации. Например, когда джентльмен Колокольчиков застаёт Тимура Гараева в театральном гриме и принимает его

за сумасшедшего вооруженного старика [3, т. 2, с. 220].

Большую роль изображение страха играет в произведениях писателя о Гражданской войне. В рассказе «РВС» маленький Димка предпочитает одинокие развлечения на окраине села возле места расстрела пленных, куда именно поэтому никто не ходит, а самую большую привязанность испытывает к собаке Шмель. Все потому, что он боится взрослых людей: Головень либо бьет, либо грозит расправой, мать кричит и наказывает от бесправия и бессилия.

В повести «Школа» мотив страха становится одним из важнейших содержательных компонентов в третьей части («Фронт»). В первой части повести с одноименным названием «Школа» изображение кладбища представлено как часть идиллического пейзажа «тихого» городка Арзамаса, «похожего на монастырь» [3, т. 1, с. 44]. Для подростков кладбище – это всего-навсего фрагмент городского ландшафта, поэтому Тимка Штукин, к тому же еще и сын кладбищенского сторожа, не видит ничего предосудительного в том, чтобы расставлять ловушки для птиц непосредственно на могильных плитах. Да и рассказчик не осуждает поведение своего ровесника, а к наказанию Тимки относится сочувственно-иронически (Там же, с. 47). В этот контекст логично встраивается и рассуждение солдата-инвалида, пришедшего от отца письмо и подарок Борису – маузер, ставший существенным мотивом повести. Осуждая правящий режим, он заявляет: *На смерть не обидно. Это уже такой закон, чтобы рано ли, поздно ли, а человеку помереть. А кто выдумал такой закон, чтобы воевать* (Там же, т.1, с. 68). В третьей части это высказывание демонстрирует свой амбивалентный смысл, потому что любая война – это прежде всего война, будь она Первая мировая, или империалистическая, или Гражданская, порожденная революцией (*веселое время* (Там же, с. 87), о приближении которого герою говорит отец перед расстрелом). И для убежавшего из дома Бориса («блудного сына»), когда он «входит» в то самое «веселое время», наступают сложные и отнюдь не веселые времена. Вместо радости и романтической приподнятости его постоянными спутниками становятся страх как один из основных мотиваторов поведения и источник страха – угроза смерти и собственно смерть, потому что он начинает *воевать*, а любая война предполагает жертвы.

Уже в Сормове герой повести фиксирует в своем состоянии отчаяние и одиночество – *горе, вскоре и синицы, и кладбище, и игры* (Там же, с. 122, 131) вспоминаются им как знаки потерянного рая, безмятежного детства. Предавшись в «веселое время» недетскому занятию – войне, Борис и поступки совершает недетские, в частности убивает своего ровесника (блудный сын живет в грехе). Совершенно очевидно, что убийство герой совершает не по идеологическим мотивам, а по экзистенциальным. Он просто осознает реальную опасность и защищает свою жизнь: *...я вынул маузер и направил его в сторону приготовившегося к прыжку человека. Я видел, как внезапно перекошилось его лицо, слышал, как он крикнул, бросаясь на меня, и скорее машинально, чем по своей воле, нажал спуск...* (Там же, т. 1, с. 141).

Позже, в повести «Судьба барабанщика» Гайдар еще раз покажет своего героя, на этот раз двенадцатилетнего Сережу Щербачева, в ситуации, когда он *вынужден* стрелять во врагов не столько потому, что они враги, сколько потому, что они представляют непосредственную угрозу для его жизни: *С перекошенными ненавистью и презрением лицами они шли на меня прямо. Тогда я выстрелил...* (Там же, т. 2, с. 113). Если соотносить художественную реальность с действительностью, то следует констатировать, что к настоящему времени собрано немало фактов об аналогичном поведении подростков, вольно или невольно оказавшихся в подобных ситуациях выживания во время войны [2, с. 35].

В «Школе» рассказчик пространно описывает состояние героя после осознания им своего поступка, оценочность этого описания не оставляет сомнения в том, что это лирический монолог автора: *Я приподнялся, посмотрел на протянутые ко мне руки, мне стало страшно. Ведь это уже всерьез!... И страшно стало мне, пятнадцатилетнему мальчугану, в черном лесу рядом с по-настоящему убитым мною человеком...* [3, т. 1, с. 141–142].

Убийство кадета – только первый эпизод в череде испытаний страхом и смертью на пути «к светлому царству социализма», на которые себя обрекает юный герой, став членом «Особого отряда революционного пролетариата». Он становится свидетелем расстрела военнопленного (*Взглянув на белого и на Чубука, я понял, зачем сюда привели пленного...*), переживает страх от ощущения себя мишенью (*...пряча голову за спину Чубука и испытывая то неприятное чувство, которое овладевает на войне, когда враг помимо твоей воли, под-*

тягивает тебя биноклем к глазам...») [3, т. 1, с. 155, 165], переживает смерти близких товарищей, совершает предательство. Наконец, разочаровывается в себе, когда понимает, что не в силах совершить тот благородный поступок, о котором он читал в романтической литературе о Французской революции и примеривал на себя. Страдая от стыда и вины перед Чубуком, он, тем не менее, не открывается, потому что боится лишиться жизни.

Кульминационным моментом в развитии героя, в его школе жизни, является, конечно, осознание им своей конечности, смертности, которое окончательно оформляется после ранения на поле боя: *Струйки теплой крови просачивались через гимнастерку. «А что, если санитары не придут и я умру?» – подумал я, закрывая глаза... Ночь выслала в дозоры тысячи звезд, чтобы я еще раз посмотрел на них. И светлую луну выслала тоже. Думалось: «Чубук жил, и Цыганенок жил, и Хорек... Теперь их нет и меня не будет»* (Там же, с. 225).

Преданность общему делу, а к этому моменту Бориса уже приняли в партию, не отменяет единичности и самоценности отдельной жизни, поэтому в финальной сцене звучат оба эти мотива – *вместе* искать «светлую жизнь» и сохранить *собственную*.

В гайдароведении существует довольно устойчивое представление об автобиографическом характере повести «Школа» [7, с. 25]. Это не дает оснований для полной идентификации образа героя и автора, но не отменяет вопроса о степени отдельных совпадений. Можно указать на опосредованные свидетельства, которые до известной степени делают возможными аналогии между переживаниями героя повести и самого Гайдара. Один из известных гайдароведов Н.И. Рыбаков цитирует статью К. Чинковой, в которой приводится отрывок из беседы писателя с детьми: «Правда ли, что Борис Гориков – это Вы?

– Чего сам на своей шкуре не испытаешь, про то хорошо и верно не скажешь» [1, с. 141].

Известный отечественный нейрофизиолог П.В. Симонов, размышляя о психологии художественного творчества, исходил из того, что «оценочный компонент не привносится художником в познаваемую им действительность, но извлекается из самой этой действительности» [6, с. 42].

Все это дает возможность утверждать, что повесть «Школа» полно и глубоко может быть истолкована не в идеологическом, а в общечеловеческом контексте как произведение о выживании, о жизни и смерти, что становится

очевидным при анализе психологических мотивов поведения героя.

Мастерство в художественном постижении психологии героя-ребенка далось Гайдару не сразу, оно «нарабатывалось» постепенно, особенно наглядно об этом свидетельствует его внимание к эмоции страха. Герои его ранних произведений, а сам он все написанное до «Р. В. С.» считал «совсем еще слабым» [7, с. 22], лишены чувства страха, равно как не знают его герои гайдаровской публицистики, в том числе и поздней (например, очерк 1941 г. «Война и дети»). В художественных же произведениях страх играет роль даже тогда, когда он не выступает предметом изображения. Персонажи повести «Военная тайна», за малым исключением, не испытывают чувства страха, несмотря на то, что к этому предрасполагают и место действия, и изображенные события, и кульминация – смерть Альки. Пафос повести определяется антонимичной страху смелостью: отец воспитывает у ребенка смелость, мать Альки – смелая, сказка Альки – смелая, и сам Алька становится реальным воплощением романтического образа бесстрашного Мальчиша-Кибальчиша, но без учета спрятанной в подтекст мотивации отрицания страха в поведении персонажей повесть не может быть истолкована. Таким образом, предпринятый анализ произведений Гайдара существенно уточняет и углубляет созданную писателем картину детства.

Литература

1. Аркадий Гайдар: Жизнь и творчество: Иллюстрации. Документы. Дневники. Воспоминания. Письма. Портреты: кн. для учителя / сост. Н.И. Рыбаков. М.: Просвещение, 1991.
2. Война глазами детей: очерки, воспоминания, документы / авт.-сост. Ю.В. Кулешова. Волгоград: Издатель, 2008.
3. Гайдар А. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Правда, 1986.
4. Изард К.Э. Психология эмоций. СПб.: Питер, 1999.
5. Литовская М.А. Тревога как ключевое понятие образа мира в прозе Гайдара // Аркадий Гайдар и круг детского и юношеского чтения: сб. науч. ст. Арзамас, 2004. С. 47–55.
6. Симонов П.В. «Сверхзадача» художника в свете психологии и нейрофизиологии // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980.
7. Смирнова В. Аркадий Гайдар: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. писатель, 1972.

Objectification of emotion of fear in the works by A.P. Gaidar for children

There are analyzed the stories and short novels by Gaidar for children. There are shown the peculiarities of objectification of emotion of fear depending on the issues, the plot and the psychological status of the characters (age, gender, situation, temper). Special attention is paid to the stories "School" and "Timur and His Team".

Key words: *children's literature, children's reading, Gaidar, fiction psychology, images of children, objectification of emotions.*

Л.В. КАЛУГИНА
(Омск)

ЧУДАКИ И БЕЗУМЦЫ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ ПЛУТОВСКОГО РОМАНА В ЛИРИКЕ В.С. ВЫСОЦКОГО

Рассматриваются восприятие и творческая переработка В.С. Высоцким жанровых традиций испанского плутовского романа на примере «ролевых» песен о чудаках и безумцах. Обнаруживаются три типа подобных героев: заимствованные из классической пикарески чудаки-ученый и бездарный литератор, а также соответствующий реалиям современной поэту действительности новый тип – «жертва телевидения».

Ключевые слова: *Высоцкий, интертекст, пикареска, плутовский роман, песни-пикарески у Высоцкого.*

Последняя четверть XX в. в сфере гуманитарных наук характеризуется тенденцией к их синтезу. Теория диалога М.М. Бахтина, концепция культуры по Ю.М. Лотману, теория интертекстуальности и, наконец, учение о дискурсе М. Фуко сформировали представление о культуре как о едином информационном поле, пронизанном каналами связи [5; 9; 13]. Минимальные значимые единицы уже несут на себе отпечаток контекстов, в которых они употреблялись, каждый новый текст содержит огромное количество повторений текстов предыдущих и неизбежно будет повторен. Изучение феномена текста в тексте и иного рода межтек-

стовых связей по сей день остается одной из актуальнейших проблем литературоведения.

Литературные традиции и интертекст в поэзии В.С. Высоцкого изучаются давно и плодотворно: много написано о фольклорных традициях в его творчестве, устанавливаются связи с предшественниками и современниками [6; 7; 12]. Чаще в поле зрения исследователей попадает русская литературная традиция, хотя отдельные работы посвящены выявлению связи с западноевропейской литературой [11]. Мы ставим цель продолжить изыскания именно в этом направлении и пролить свет на одну из таких связей – приятие и творческую переработку поэтом текста и жанровых традиций испанского плутовского романа.

Говоря об усвоении жанра В.С. Высоцким, нельзя быть однозначно уверенным в источнике заимствования, потому что невозможно доподлинно установить, был ли автор знаком с каноническими для этого жанра текстами. Возможно, влияние классической пикарески является опосредованным и жанровые признаки пришли в поэзию В.С. Высоцкого из советской плутовской прозы 1920–1930-х гг. и из романа М. де Сервантеса «Хитроумный идальго дон Кихот Ламанчский», спектакль по которому ставил театр на Таганке, – текста, с которым был знаком каждый школьник и который почти по всем признакам является пикареской. В то же время профессор Синявский, читавший курс литературы в школе-студии МХАТ, мог включить в программу испанский плутовский роман. Нельзя исключать также возможность случайного ознакомления с тем или иным текстом. Как бы то ни было, сходство ряда «ролевых» песен В.С. Высоцкого с классическими образцами пикарески очевидно.

Один из элементов художественной структуры лирики, обнаруживающий интертекстуальную природу, – всякого рода чудаки, безумцы и фанатики, густо населяющие как страницы плутовского романа, так и ролеву лирику В.С. Высоцкого. Таковы, к примеру, мастер фехтования и прожектор, встреченные героем романа Франциско де Кеведо «История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников» (1604–1609) по дороге из Алькала в Сеговию: первый разрабатывает теорию фехтования, описывая в терминах геометрии каждый прием, подключая при этом богословие, музыку и медицину и совершенно не умея фехтовать, второй предлагает осушить с помощью губок участок моря для